

RECENZII TÂRZII: ELEMENTE DE STILISTICĂ MUZICALĂ (SEC. XX) DE CORNEL ȚĂRANU

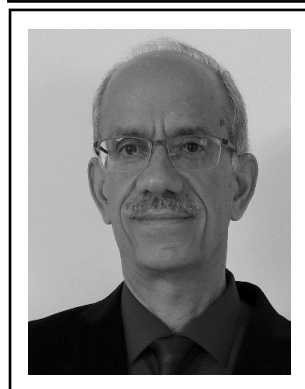
Prof. univ. dr. ECATERINA BANCIU, prof. univ. dr. GABRIEL BANCIU

Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj-Napoca

Ecaterina BANCIU, muzicolog, doctor în Muzică – estetică muzicală (2006), profesor universitar abilitat (la catedra Muzicologie), susține cursuri la disciplinele Istoria muzicii și Estetică muzicală. Implicată constant în activitatea de cercetare muzicologică, a publicat cinci volume, numeroase studii și articole. Din 2012 este președinte al Fundației „Sigismund Toduță” și a organizat cinci ediții (2013, 2015-2018) ale Festivalului Internațional dedicat marelui compozitor clujean.



Gabriel BANCIU este profesor de muzicologie, estetică muzicală și stilistică muzicală. Doctor în muzicologie (estetică muzicală) din 1999, este conducător de doctorat și director al Consiliului studiilor universitare de doctorat (CSUD). A publicat volume și articole de estetică muzicală și retorică. Este membru al UCMR, vicepreședinte al Comisiei „Artele Spectacolului” din cadrul CNATDCU și președinte al Senatului Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima”.



REZUMAT

Volumul de stilistică muzicală supus atenției cititorului, o apariție rară în muzicologia românească a celei de-a doua jumătăți a secolului XX, merită să fie reluat și privit critic acum, în condițiile schimbărilor de paradigmă și a noilor perspective estetice asupra unei perioade deja încheiate, mult analizate, trecută prin proba timpului. Suntem siguri că părerile specialiștilor s-au nuanțat între timp, inclusiv cele ale autorului volumului, dar, în esență, informația, comentariile, exemplele oferite, corelațiile, deschiderea către alte domenii, metodele analitice, puterea de persuasiune a expunerii, caracterul deschis al problematizării, toate acestea sunt pe deplin contemporane cu mentalitatea actuală, cerințele, expectanțele noastre. Mai mult, volumul este vizionar, anticipând repunerea în circuitul valorilor muzicale a unei lucrări semnate de Enescu, *Strigoii*, compusă pe versurile lui Eminescu, și îl reconfirmă pe maestrul Cornel Țăranu în poziția de exeget enescian de primă mărime.

Cuvinte-cheie: Cornel Țăranu, stilistică muzicală, Debussy, Stravinski, Schönberg, Berg, Enescu

1. Prolegomene

Ideile care ne-au determinat să ne reîntoarcem atenția spre un volum scris cu patru decenii în urmă pot fi detaliate în câteva planuri:

a) Marii compozitorii contemporani sunt, prin formația lor, muzicologi redutabili și analiști rafinați ai creației muzicale a secolelor XX-XXI; schimbarea paradigmelor analitice și noile mijloace de investigare au condus la necesitatea unor metodologii complexe, eliberate de terminologiile închistate în sensuri arbitrare, uneori intraductibile în alte limbi, și de țințele taxonomice predominante. Așadar, apropierea de înțelegerea adâncă a fenomenului muzical este facilitată de acelecercetări care refac, în sens invers, drumul creației.

b) Maestrul Cornel Țăranu este o personalitate aparte în cultura românească, cu o activitate de vârf care acoperă multiple domenii, ceea ce face dificilă încercarea de a cuprinde în câteva rânduri anvergura profilului său profesional și artistic. Notăm, succint, formarea sa profesională (compoziție cu Sigismund Toduță, Nadia Boulanger și Olivier Messiaen, analize muzicale cu György Ligeti, dirijat cu Bruno Maderna, pian cu Eliza Ciolan), activitatea creatoare care acoperă toate genurile muzicale și este interpretată și editată în multe părți ale lumii, scrierile muzicologice despre creația contemporană, poziția de exeget al creației enesciene, palmaresul dirijoral la pupitrul formației *Ars Nova*, al cărei promotor este, premiile Uniunii Compozitorilor, organizație în cadrul căreia ocupă poziția de vicepreședinte, premiile Academiei și premiul Fundației *Koussewitzky*, decorațiile („*Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*” și „*Meritul Cultural*” în grad de Mare Ofițer), calitatea de membru titular al Academiei române. Acestei impresionante liste i se adaugă postura de profesor de compoziție și stilistică. În memoria discipolilor săi, printre care ne numărăm printre primii beneficiari ai disciplinei „stilistică muzicală”, Maestrul întruchipează figura eruditului, a nonconformistului, persoana neatinsă de ipocrizia unor vremuri cenușii, dar uneori mai productive decât se acceptă azi, spiritual, uneori ludic, dar extrem de sever cu propria persoană și cu cei din jur.

c) Stilistica muzicală, sintagmă des întrebuințată în limbajul muzicienilor, permite înțelesuri multiple, corespunzătoare diferitelor niveluri de generalitate implicite. Din perspectivă analitică, după cum ne informează Adrian Pop, discipol al Maestrului, conceptul depășește dilema ariei de aplicare (cultură, epocă, grupare, creator sau lucrare) și devine „modalitatea specifică de utilizare a unui limbaj”. Iar volumul care a declanșat gândurile și comentariile de față excelează prin eficiența abordării.

d) Actualitatea bibliografiei utilizate în cercetare este deseori confundată cu data publicării studiilor; în muzicologie, titlurile pot fi decantate în patru categorii, rezultatul axelor carteziene: bune vechi, bune recente, mai puțin bune vechi, mai puțin bune recente. Prejudicata legată de noutatea informațiilor,

provenită din științele care își înlocuiesc periodic valorile și adevărurile, nu pare a funcționa în domeniul artei și esteticii, unde valorile nu se exclud, ci coexistă în plan diacronic. Cititorul tânăr, condiționat subliminal de tehnicile de marketing, riscă să nu fie atras de conținuturi într-o primă instanță, ci de modul de prezentare, mai ales în condițiile abundenței de titluri ajunsă în pragul inflației. Cei obișnuiți cu ascetismul cărților din trecut cunosc și cauza, legată de tehnologia autohtonă a vremii, încă neatinasă de beneficiile domeniului IT.

e) Mai rămâne de elucidat o enigmă: de ce volumul de față are menționat „vol. I” (detaliu scos din titlul acestei prezentări)? La această întrebare vom răspunde la finalul excursului nostru.

2. Volumul de stilistică muzicală

Apărut sub egida Conservatorului de muzică „Gheorghe Dima” în anul 1981, litografiat, și considerat un „curs pentru secțiile de Compoziție și Muzicologie”, volumul își delimitează cu multă atenție obiectivele încă din titlu, *Elemente de stilistică muzicală*, așadar o abordare punctuală și nu exhaustivă a fenomenului investigat.

Prefața (denumită „cuvânt înainte”, altă sintagmă căzută în dizgrație) este semnată de Sigismund Toduță, care, cu multă luciditate, punctează evenimentele de referință ale primei jumătăți a secolului trecut, pornind de la prima audiție a operei *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902), continuând cu lucrări de notorietate ale lui Richard Strauss, Schönberg, Bartók, Stravinski, Berg, pentru a încheia cu două prime audiții, a dramei lirice *Oedip* de Enescu (1936) și a operei *Mathis der Mahler* de Hindemith (1938).

Cuvintele elogioase ale lui Toduță nu-l ocolesc pe autorul volumului, pe care-l consideră „un temeinic cunoscător al cuceririlor tehnice și al orientărilor stilistice noi”, un „șlefuitor de diamante” care „alege fără a lua, *cum grano salis*, din vastul produs artistic [...] și îl împărtășește studenților [...]”. Este reliefată „viziunea clară a esențialului [...] care indică [...] semnificația estetică a fenomenului muzical”. Pentru cel care a fost maestrul maestrului, studiile analitice ale lui Cornel Țăranu dobândesc prin „proiectarea literară aleasă” și „elevata ținută universitară” toate „atributele superioare ale unui act de cultură”.

Periplul stilistic debutează cu o Introducere amplă, în care autorul dezvoltă o teorie a sintagmei din titlu, ale cărei înțelesuri vehiculate („o lucrare, un autor, un interpret, un tip de scriitură, o formă, un gen, o epocă”) sunt îmbogățite cu sensurile normative, potrivit cărora, în epocile trecute, abandonarea regulilor era „anarhică” iar „pluralitatea stilurilor individuale, ca și căutarea unui stil nou, reprobabile”.

Observăm aici o manieră proprie de prezentare a informației. Deși nu

există note de subsol, azi obligatorii (fapt foarte greu de realizat în condițiile dactilografierii textului la mașina de scris), propriile opinii sunt deseori confruntate cu părerile unor autori de primă însemnătate, amintite ca într-o prelegere orală și mai rar cu trimiteri exacte sau citate. Cornel Țăranu precizează: „elementele de bibliografie sunt sugerate în text, ele pot fi continuate prin studierea uriașului material complementar vizând fenomene ca impresionismul sau expresionismul în celelalte arte.” Iar „exemplele muzicale sunt gândite ca un incitant pentru analize individuale, ca un îndreptar de analize aplicabile apoi unor fenomene analoage [...] și nicidecum ca o epuizare exhaustivă a fenomenelor discutate”. Revenim, din nou, la postura eruditului, impecabilă și pragmatică.

Definițiile de dicționar sau ale literaților și lingviștilor, precum și explicațiile etimologice, nu lipsesc. Termeni și sintagme precum „stilemă” sau „câmp stilistic” sunt explicate pentru clarificarea conceptelor de lucru, dar definiția lui Paul Valéry pare a fi preferată: stilul este „*un écart par rapport à une norme*”. Iar demonstrarea principiului enunțat ne poartă prin creația lui Mozart, Enescu, Debussy și Webern, prilej pentru o primă concluzie: „o stilistică muzicală comparată rămâne de elaborat” și „ar avea ca obiect studiul sistematic al opoziției stilurilor considerate ca principiu generator al limbii muzicale și a revoluției sale.” În paranteză, ne gândim că doar o abordare statistică, deja posibilă în contextul emergenței mijloacelor IT, ar putea rezolva o atare sarcină. De altfel, autorul recunoaște: „... o asemenea întreprindere ar avea de rezolvat dificultăți considerabile, dar ea n-ar fi decât preludiul necesar la o critică efectivă”.

Introducerea își dezvăluie în continuare rolul de „curs de sinteză”, punând în discuție termeni precum „impresionismul” și convergența limbajului poetic și plastic cu cel muzical în constituirea surselor de inspirație ale compozitorilor acestei perioade. Se articulează și metoda de analiză, pliată pe afirmația: „componentele unui stil muzical se alcătuiesc din parcurgerea unor trăsături caracteristice privind forma, elementele limbaj ca armonia, melodia, orchestrația, elementele estetice”. Sunt invocate aici câteva elemente caracteristice ale stilului lui Debussy: forma deschisă, melodia fragmentată, antilirică, autonomia armoniei, ambiguitatea, polii tonali suspendați, acordurile-obiecte, gamele defecte, pentatonica și influența Orientului, timbrurile pure (asociate culorilor pure din pictura impresionistă), fragmentarea timbrurilor, tăcerea ca element constructiv, jocul de pedale în redarea pianistică. Într-o permanentă deconstrucție a afirmațiilor, acestei enumerări a stilemelor debussyene i se refuză comprehensiunea apriorică, întrucât „numai contactul direct cu muzica poate deveni o cheie a înțelegerii acesteia”.

Foarte interesantă este, de asemenea, relevarea metamorfozelor semantice pe care le-a suferit termenul „expresionism”, imaginat inițial ca o delimitare față de muzica cu program, fapt contrazis de unele lucrări sau tendințe ale lui Schönberg. Hindemith sau Bartók. Invers, compozitorii „specialiști ai muzicii cu program”,

precum Richard Strauss, își asumă limbajul expresionist în operele sale *Salome* și *Elektra*. Ideea analizei comparate îl conduce pe autor și la relevarea modului diferențiat în care Hindemith și Bartók sunt atrași de tendințele neoclaseice. Iar pentru că „o exprimare actuală a termenului *expresionist* este foarte dificil de făcut”, deși este vizibilă în partituri de Xenakis (*Nuits*) sau Penderecki (*Threnii* – în original *Tren Ofiarom Hiroszimj*), sprijinul în definirea termenului cercetat vine din literatură (Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute – expresionismul*), unde conceptul este definit ca „stare de spirit”, în deplină concordanță cu atmosfera din tabloul lui Munch, *Strigătul*. Iar concluzia este aceasta: „nu atât aria stilistică este mai ușor de caracterizat, cât prezența unui anumit element psihologic caracteristic”.

În finalul Introducerii este precizată concepția care stă la baza alcătuirii cursului și a ordonării studiilor, iar pentru fiecare dintre acestea sunt devoalate procedee și scopuri bine definite, care pot ghida lectura cititorului avizat. Cu țelul declarat de „a dezvolta gustul pentru investigația individuală”, studiile prezentate (definite cu modestie drept „capitole de curs”) sunt concepute „ca niște vase comunicante care se condiționează reciproc și se luminează, uneori în zone diferite de legătură posibilă”.

3. Studiile

Primul demers „propune o metodă de analiză paralelă”, aparent „arbitrară”, între două capodopere, enumerate în titlu: *Pelléas* în umbra lui *Parsifal*? Relația nevăzută dintre cele două lucrări – despărțite de două decenii – și dintre creatorii lor este prezentată cu rafinament și cu reliefarea unor detalii care feresc cititorul de capcana imaginilor stereotipe ale multor prezentări (prea) des vehiculate. Este interesantă și sugestivă implicarea în acest dialog stilistic și a altor compozitori, precum Berg și Stravinski.

Despre Debussy aflăm că era un bun cunoscător al creației wagneriene, dar, în ciuda faptului că avea „cuvinte aspre față de unele din procedeele acestuia”, considera unele lucrări ale lui Wagner ca fiind veritabile capodopere (de ex. *Tristan* și *Parsifal*). „Sarcasmul” era îndreptat mai degrabă la adresa libretului și a procedeelelor caduce, după cum scoate în evidență citatul cu aprecierile lui Debussy, referitoare la *Tetralogie*: „În mijlocul unor minute de plictiseală, unde într-adevăr nu mai știi ce să crezi: e din cauza muzicii? e din cauza dramei? deodată țâșnesc lucruri neuitat de frumoase care suprimă orice critică”. Comentariul caustic al analistului consideră a fi plauzibilă și „teama [lui Debussy] de a nu cădea în umbra unui mare și strivitor exemplu”...

Depart de a reproduce bogăția de idei ale studiului, am încercat o succintă sinteză a paralelei stilistice dintre cele două opusuri:

	<i>Parsifal</i>	<i>Pelléas</i>
Esența	„act crepuscular de adorație în sine, ori sublimare datorită condițiilor teatrale ideale?”	„o dramă a fricii și cruzimii, nu doar o edulcorată idilă suspendată într-un timp incert”
Timpul muzical și continuitatea discursului muzical; aspecte teatrale	prezentul implică trecutul, trecutul condiționează prezentul; lungi arcuri de timp; esențializare, unitatea de concepție dusă la extrem	țesătură extrem de strânsă a acțiunii și reflecției; renunță la orice formă de ansamblu concertant, pentru a condensa discursul muzical
Laitmotivele	nu sunt simple „semne de circulație rutieră”; rol poetic, dramatic, structural; implică progresia dramatică; travaliul asupra motivului prezintă „suplețe variațională”	manieră aproape ‘neglijentă’ de folosire a procedeului
Orchestrația	„sonorități orchestrale unice și neprevăzute” (Debussy); continuum imaginar al timbrului	asemănările cu <i>Parsifal</i> sunt aproape textuale
Stilul	„acordurile wagneriene nu devin în întregime inteligibile decât pornind de la materialul cel mai avansat al muzicii contemporane care a rupt continuitatea tranziției wagneriene” (Adorno)	elemente latente de expresionism; surse din Wagner, deși a fost folosit ca manifest agresiv al antiwagnerismului; unitate și seninătate sonoră; melodie „antilirică” (Debussy)
Aprecieri	[„În <i>Parsifal</i> nu este prezentată o luptă în adevăratul sens al cuvântului între Bine și Rău, diatonic și cromatic, consonant și disonant, ci sabotarea, zădărnicierea a ce este bun și, în plus, demonstrarea că fiecare dintre ele este relativ.”] ¹	„a deschis în Franța ‘era operei moderne’; totuși, în grija de a rupe cu orice preț cu tradițiile inerente teatrului liric, Debussy a lipsit în mod manifest <i>Pelléas</i> de posteritate” (J. Bourgeois); merite „de ordin expresiv (este sesizat fiecare cuvânt al textului)”

Chiar dacă am inserat în tabel un citat străin de volumul analizat aici, sperăm că am păstrat spiritul deschis al autorului.

Un al doilea studiu este dedicat tot gândirii creatoare a lui Debussy. Sub titlul Debussy și procedeul dublicării, identificăm un alt reper analitic, cel structuralist al lui Nicolas Ruwet², unul dintre contributorii la configurarea gramaticii generative. Pornind pe urmele analizei acestuia, se ajunge la concepția

¹ Arnold Whittall, *Musical Style*, în „The Wagner Compendium”, Edited by Barry Millington, Thames & Hudson Ltd, London, 1992, p. 260.

² *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*, „Revue belge de Musicologie”, 16 (1962), pp. 57-70.

lui André Schaeffner, antropolog și etnomuzicolog francez, care afirmă că această stilemă, reduplicarea fiecărui motiv, este „o manieră de a se deroba față de nedorita dezvoltare”. Dar, comentează Cornel Țăranu, procedeul nu corespunde întru totul definiției autorului francez, căci, în concordanță cu analiza lui Ruwet, procedeul nu constă doar în „dublarea sistematică a fiecărei fraze melodice”, ci în contextul mai larg al unor „forme multiple de repetiții, care se situează la etaje diferite în structura lucrării și care se întrepătrund mereu”.

Analizele bazate pe aceste precepte au vizat mai multe lucrări ale lui Debussy, în tentativa de a stabili o tipologie a procedeului. De pildă, sunt identificate duplicări aplicate unui motiv scurt (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Nuages*) sau pe o frază deja articulată (*Reflets dans l'eau*).

Alte observații stilistice:

- „duplicarea produce elemente variaționale subtile” care se prezintă „pe un fond identic”;
- „una din funcțiile posibile [...] ar putea fi topirea într-un tot omogen a unor materiale în aparență foarte eterogene din punctul de vedere al modurilor, timbrurilor sau ritmurilor” (*Pelléas*);
- duplicarea poate fi considerată „o transformare structurală a imitării, a repetării, corespunzând trecerii de la un stil orizontal la un stil vertical”;
- alternanța conduce la „o veritabilă dialectică a repetării și a non-repetării”;

În sfârșit, pe baza analizelor detaliate, sunt formulate concluziile finale: „...duplicarea la Debussy este altceva decât un procedeu mecanic sau un clișeu, un tip compozițional, care i-a fost reproșat până și de Boulez”, ci „reprezintă cheia înțelegerii stilistice corecte a muzicii marelui compozitor francez”.

O altă abordare analitică magistrală o găsim în capitolul intitulat Gândirea modală în *Preludiile* de Debussy. O prezentare sintetică a detaliilor oferite nu poate fi, însă, sumară, dată fiind abundența detaliilor. Sunt devoalate „influențele, izvoarele și confluențele”, ordonate astfel: cultul pentru muzica claveciniștilor francezi, cunoașterea aprofundată a cântului gregorian, influența lui Mussorgski și a școlii ruse, unele intonații de cabaret și jazz, a căror utilizare reprezintă redarea ironiei în muzică. Acestor repere le sunt adăugate: stilul pianistic lisztian și intonațiile „acide” ale lui Eric Satie. Pe parcursul analizei sunt menționați și „beneficiarii” tendințelor stilistice promovate de Debussy: Stravinski, Bartók, Kodály, Messiaen și chiar Enescu (autorul vorbește despre „ramificații debussyste în creația enesciană”). Programatismul *Preludiilor*, prezentat aforistic și în mod voit doar la finele lucrărilor, este divers, cuprinzând legende, scene de gen, personaje ale literaturii fantastice etc. Toate acestea sunt puse în evidență prin mijloace de expresie sugestive, dintre care notăm: limbajul armonic complex, pentatonica sau prepentatonica, hexafonia, polimodalismul, tipologia cadențelor finale, evitarea caracterului funcțional și utilizarea treptelor secundare, acordurile și mixturile de

cvarte, inserarea, tehnica de ostinato. Extrem de sugestivă este corelarea dintre procedeele de colorare modal-cromatică și pictura pointilistă. Este investigată și forma *Preludiilor*, care, sub aparența unor forme libere, se structurează în marea lor majoritate în tipologii tristrofice, cu o morfologie care evită construcțiile patrate, cu variații ritmice și melodice, elemente de travaliu motivic, reprize dinamizate, unde „temele principale apar, deseori, spre sfârșitul reprizei, ca în creația bachiană”. Iată motivele pentru care Debussy a fost denumit „poet al vagului sonor”, a cărui muzică se „picturalizează”, „așa cum poezia, prin Verlaine și Rimbaud, se muzicalizează”. Analiza oferă cititorului mai mult decât promite titlul.

După cele trei studii despre creația lui Debussy, urmează un demers care are drept subiect opera lui Stravinski, *Oedipus Rex*. Stabilind aprioric câteva coordonate stilistice, printre care „concepția de artă prin artizanat” și „veracitatea universală”, autorul constată că „Stravinski e imposibil de clasificat în vreunul din curentele mari ale epocii”. În detaliu însă, constată poziția sa „declarat antiromantică”, punctul de pornire „urmaș sclipitor al lui Rimski-Korsakov”, particularitățile „perioadei ruse” și a celei „neobaroce sau neoclasice”, atracția față de grotesc și de umorul amar. Sursele literare sunt la fel de diverse: „folclorul ritual ancestral, basmul rus sau cele ale lui Andersen, lirica japoneză, legendele biblice, textele poeților englezi din secolul al XVI-lea, poezia modernă”. Toate acestea conduc argumentația la o primă concluzie: compozitorul rus „a realizat una dintre cele mai grandioase sinteze ale culturii muzicale universale”. Din perspectivă estetică, poate că prea des invocata afirmație a lui Stravinski – „muzica nu exprimă nimic” – este scoasă din context, dar față în față cu aceste idei, potrivit cărora imaginile și sentimentele trezite în auditor sunt independente de intențiile autorului, iar punctul de plecare al lucrărilor este doar un element „artizanal” (sunt menționate aici: „o cutare geometrie a alfabetului japonez, cutare sonoritate a unui vers marmoréan, scandat într-un anumit fel”), Cornel Țăranu pune la îndoială spusele: „este sincer compozitorul când face asemenea afirmații?” Iar întrebarea rămâne retorică: „greu de spus”...

Interesante sunt referirile la ilustrele colaborări și prietenii ale lui Stravinski cu Picasso („e tentantă paralela” dintre compozitor și pictor, constată analistul) și Jean Cocteau (autorul libretului pentru *Oedipus-Rex*). De altfel, Stravinski a mai fost protagonistul unei comparații, cea cu Schönberg, menționată în text.

Relevante sunt amănuntele referitoare la indicațiile lui Stravinski despre regia lucrării sale, imaginate în limitele de gen ale operei. Azi, marile dicționare, printre care *New Grove*, au adoptat formula „operă-oratoriu”, în consens cu felul realizărilor scenice.

Analiza amănunțită a lucrării este finalizată cu prezentarea procedeelelor utilizate „pe coordonate neobaroce”: *basso continuo*, ritmizările unor acorduri, heterofonia, ostinato-ul, modalismul diatonic, absența unei motivici (cu excepția

Jocastei și a Mesagerului), tipologiile de formă tristrofică (*aria da capo*) sau de rondo, polifonia liberă sau imitativ-canonică (cu „aparențe fugate”) și armonia modal diatonică, cromatizată în actul II. Iar din întregul discurs, sunt menționate orchestrația, care „compensează unele uscăciuni de limbaj”, și corul, personajul cel mai reușit, „martor imparțial [...] al unei drame zguduitoare”.

Arnold Schönberg, *Moses und Aron* oferă prilejul unor „reflecții la un prim contact” cu această operă gândită inițial ca oratoriu, dar rămasă neterminată. Pledoaria este dusă pe două planuri, pe de o parte fiind analizat stilul compozitorului – studiul de caz fiind această operă impregnată cu simboluri, al cărei subiect biblic a permis comparația cu nuvela *Das Gesetz* („Legea”) de Thomas Mann – iar în subsidiar devenind o expunere motivantă despre tehnica dodecafonică, apreciată drept „ermetică, perceptibilă doar de elita muzicală”, „o nouă viziune asupra muzicii”, „o dominație asupra formei”. Citarea cuvintelor lui Schönberg confirmă ipotezele: „mijloacele individuale de expresie muzicală nu au o rațiune de a fi decât atunci când întrebuințarea lor este condusă printr-o metodă la fel de perceptibilă și apreciazabilă cum sunt legile naturii”.

Opera *Moses und Aron*, din care au fost terminate două acte – cel de-al treilea rămânând la stadiul unei pagini de libret și a unor schițe – a fost considerată ca fiind „nonexecutabilă”, dar, ne dezvăluie autorul studiului, reprezintă „antinomia dintre spirit și materie, între cuvânt și gândire, între credință și îndoială, între cunoaștere și incomprehensibil, între caducitatea existenței și absolutul existenței infinite...” Este supusă analizei ritmica schönbergiană, cu o voltă sugestivă prin tâcul definițiilor date ritmului de către Matila Ghyka sau James Joyce, iar appendix-ul menționează timbralitatea remarcabilă aferentă conceptului imaginat de compozitor, *Klangfarbenmelodie*, care permite o retorică legătură, de tip *anadiplosis*, cu studiul următor.

Klangfarben și *Sprechgesang*, așa este intitulat acest demers, care pornește cu o incursiune prin istoria emancipării timbrului în creația muzicală, de la Berlioz la *Tratatul de armonie* a lui Schönberg și neînțeleasa, pe atunci, lucrare intitulată cu sensuri programatice *Farben* (nr. 3 din op. 16). Nu lipsesc din analiză nici replicile lui Webern, cu 5 *piese pentru orchestră op. 10*, și Berg, cu *Wozzeck*, în special scena a patra din actul III, a cărei orchestrație a fost mult apreciată de Pierre Boulez.

Cel de-al doilea concept, *Sprechgesang*, este explicat în contextul esteticii celei de-a doua școli vieneze, dar găsim și aici aceeași tehnică a anticipării temelor de cercetare, tehnica fiind proprie unei lucrări enesciene care va face obiectul capitolului final al volumului.

Un ultim studiu dedicat noii școli vieneze este cel care îl evocă pe Alban Berg în lumina a două capodopere. De fapt, textul abundă în referințe stilistice despre toate lucrările importante ale compozitorului, dar accentul este pus pe *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg op. 4* (1912), denumite pe scurt *Altenberg Lieder*, și opera *Lulu* (finalizată în 1935). Punctul de plecare a

investigării primului opus este ritmica, „un domeniu în care Berg este mult în avans față de profesorul său”. Se vorbește aici de straturile de ostinato, de „seria-pâlnie” și tema Passacagliei finale (*Hier ist Friede*), anticipată metonimic în chiar primul lied. În ceea ce privește opera, după aprecierile lui Adorno și Boulez, sunt inserate comentarii sugestive despre declamație, elementele parodice, declamația ritmică, tehnica serială, „obsesia sintezei muzicale dramatice” și, mai ales, elementele de scriitură și formele pasibile de interpretare semiotică: monoritmica este semnul morții, sonata face trimitere la opoziția dintre personaje, canonul semnifică „paralelismul” acestora, în timp ce variațiunile invocă ambiguitatea.

Studiul care încheie volumul de față este intitulat Interferențe stilistice în *Strigoii* de George Enescu, un oratoriu scris pe versurile lui Eminescu, și debutează cu o confesiune legată de modalitatea prin care autorul a intrat în posesia fotocopiei manuscrisului enescian, prin bunăvoința directorului de atunci al Muzeului Enescu, Romeo Drăghici. Primele preocupări pentru această inedită lucrare s-au materializat printr-un studiu publicat în revista *Muzica*, cu opt ani înainte de scrierea acestui volum de stilistică.¹ Aflat între „fireasca rezervă față de lucrările ocazionale” – după cum se exprima Pascal Bentoiu, citat în lucrare – și intuirea geniului creator, Cornel Țăranu a realizat sisifica muncă de descifrare și reconstituire „arheologică” a manuscrisului. Constatările care au rezultat din laborioasa activitate pot fi rezumate astfel:

- este pus pe muzică întregul text eminescian, drept care „dramaturgia oratoriului [...] coincide cu libretul”;
- manuscrisul poemului-oratoriu, conceput în 1916, permite o estimare a duratei sale (aprox. 30 de minute), are „o primă redactare, sumară și cvasistenografică”, sub forma unui extras pe două portative, cu text, rare notații de orchestrație sau dinamică, dar și o primă transcriere mult mai detaliată, ceea ce a permis reconstituirea fără compromisuri;
- elementele stilistice identificate sunt: atmosfera arhaică, țesătura polifonică fugat-imitativă, suprapunerea peste stratul de stabilitate modal-pentatonică (asemănător cu soluțiile lui Schönberg, Bartók și Stravinski) a unui de instabilitate cromatică și ritmică (tipică Romantismului târziu), apelul la *Sprechgesang*, leitmotive și leitacorduri care amintesc de Scriabin, scurte ostinato-uri, largi arcuiri de fraze, formule și intervale „specifice” (cromatismul întors, saltul de nonă mică descendentă), armonii plutitoare, fantezia variațională;
- există o posibilă paralelă Enescu-Berg, cu puncte comune, prieteni comuni (Zemlinski) și diferențe: libertatea improvizatorică *versus* rigoarea constructivă;

¹ Enescu în lumina unei lucrări necunoscute: *Strigoii*, după Eminescu, în: „*Muzica*”, București, nr. 1, 1972.

- din perspectiva „coeficientului de discreție”, poate fi identificată o corespondență între fugato-ul din primele pagini din *Strigoii* și partea a treia din *Octandre* de Varèse, „desigur, la alți parametri stilistici”;

- cele circa 60 de pagini ale manuscrisului în varianta transcrisă (voci și pian) s-ar amplifica, în transpunere orchestrală, la peste 200-220 de pagini de orchestrat (!).

Cornel Țăranu afirmă: oratoriul *Strigoii* este „o genială prevestire a lui *Oedipe*”, iar „datoria noastră este să salvăm ceea ce rămâne”. Există speranța unei „fericite orchestrări” a manuscrisului reconstituit, „dar cine dintre noi e în stare să-și asume o asemenea strivitoare răspundere?”

4. *Ultima verba*

Textul cursului de stilistică muzicală se oprește aici, cu această retorică întrebare. Gândurile de împlinire a intențiilor au continuat însă, iar manuscrisul reconstituit i-a fost înmănat compozitorului Sabin Păutza, care a realizat orchestrația oratoriului. Lucrarea a fost interpretată și înregistrată, în 2017, de către *Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin*, cu Gabriel Bebeșelea la pupitru și interpreți români (Alin Anca, Rodica Vica, Tiberius Simu, Bogdan Baciuc), rezultatul fiind unul de excepțională calitate. În bookletul CD-ului, Cornel Țăranu scrie: „După versiunea cu voce și pian din anii 70 și 80 a soliștilor ansamblului *Ars Nova* cu subsemnatul la pian, avem acum o orchestrare a lucrării realizată cu multă dedicare și competență de compozitorul Sabin Păutza, pe deplin familiarizat cu lucrările lui Enescu deoarece pe unele dintre ele le-a și orchestrat anterior. *Strigoii* este în sfârșit disponibilă”.

Valoarea se regăsește aici în toate momentele acestei succesiuni a unor înalte acte de cultură: fericita confluență Eminescu – Enescu, reconstituirea și apoi orchestrarea partiturii, interpretarea de excepție, și – important și relevant – nivelul elevat al volumului *Elemente de stilistică muzicală*.

A mai rămas de răspuns la întrebarea din Prolegomene: deși amintitul volum al doilea ar putea fi echivalat cu suma interpretărilor *Ars Novei*, cu creația maestrului clujean, s-ar putea substitui preocupărilor sale didactice, considerăm că interpretarea cea mai corectă este cea a complementarității teoriei cu practica, partea succedentă a cercetării stilistice fiind reușita reconstituirii și promovării unei creații de geniu.